



Os estranhos da família de Lya Luft

Carlos Magno Gomes¹

As narrativas de Lya Luft, quando abordam a situação dos estranhos e da mulher na família patriarcal, põem em xeque os papéis e as identidades tradicionais de uma sociedade enraizada em valores hegemônicos. Com uma escrita subversiva, Luft quebra as regras de gênero, à medida que revela personagens estranhas preocupadas em construir novos referenciais identitários. Dessa forma, as fronteiras da família burguesa estão sendo, constantemente, flexibilizadas pelas personagens que se opõem a elas. Seus romances contextualizam um percurso de lutas por que passam as personagens marginalizadas pelo discurso patriarcal opressor. Nessa trajetória, a mulher e o estranho, o sujeito da diferença², questionam conceitos do humanismo liberal como verdade, identidade, certeza, centro e homogeneidade, por meio de um discurso pós-moderno que privilegia a diferença como um referencial de interpretação (HUTCHEON, 1991, p. 84). Com essa perspectiva, a urdidura tex-

¹ Prof. Adjunto da UFS. Pesquisador em estágio de pós-doutorado pela UFRJ.

² Este conceito está sendo usado como sinônimo de estranhos.

tual de Lya Luft corresponde à de uma “Penélope do descentramento”, ao desfazer tapeçarias de uma cultura que empurra seus estranhos para as sombras das famílias. Contra tais questões de hegemonia de uma identidade perfeita é que sua literatura propõe um itinerário da inclusão social como veremos neste ensaio.

A representação dos estranhos forma o eixo central das narrativas de Lya Luft. Suas obras trazem diversos aspectos da opressão e das tentativas de liberdade dos excluídos pelo sistema patriarcal. Para melhor analisar tais conflitos, este artigo investiga a representação da personagem estranha em três romances: *O quarto fechado* (1984), *A sentinela* (1994) e *O ponto cego* (1999)³. Tais narrativas abordam, sobretudo, o percurso subversivo dos que estão preocupados com a construção de uma identidade personalizada e fora dos “binarismos” impostos pelo sistema patriarcal.

Assim como o estranho, a representação da mulher nesses romances está projetada fora das relações familiares. Aos poucos, a personagem feminina busca se construir como sujeito, contudo não é possível a construção de uma nova identidade, embora haja diversas tentativas como acontece com Renata, protagonista de *O quarto fechado*, que redefine seu espaço a partir de um lugar subjetivo e de uma linguagem artística. Para Nora, protagonista de *A sentinela*, a consolidação de sua identidade está duplamente articulada por meio do tecer, tanto o lado pessoal quanto o profissional. Para ela, a linguagem, adquirida por meio de seus tapetes é fruto de um novo lugar social. Da repressora a artista, Nora consegue consolidar uma posição identitária nova para a mulher. Quanto aos estranhos, observa-se que, ora são rejeitados pelos seus aspectos físicos, ora por seus comportamentos psicológicos. Por exemplo, Camilo e Carolina, em *O quarto fechado*, e Henrique, em *A Sentinela*, são questiona-

³ Doravante, usar-se-á as seguintes siglas para as obra de Lya Luft OQF - *O quarto fechado*, AS - *A sentinela* e OPC - *O ponto cego*.

dos por suas “viagens” ao mundo pessoal. Já o Menino, em *O ponto cego*, é ignorado por sua condição física.

A quebra das fronteiras dos papéis sociais, que cabe às meninas e aos meninos, destaca-se entre os diversos comportamentos dos estranhos. Esse sujeito da diferença questiona os papéis que o sistema lhe impõe através de uma ambigüidade sexual que desmistifica as fronteiras entre o masculino e o feminino. Além desse discurso sexual, as personagens fazem um questionamento das identidades padronizadas pregadas pelo centro. Para esses estranhos, os enunciados sociais se entrecruzam para desmascarar as normas e suas idéias de consenso, uma vez que, para os novos sujeitos, o consenso não é senão um estado de discussão e não seu fim, por isso mudam as regras sobre as quais havia consenso. A diferença funciona contra a cultura dominante e corresponde a uma diversidade de reações à situação de marginalidade e ex-centricidade dos estranhos na família. *O quarto fechado* e *A sentinela* expõem uma linguagem da descentralização (diferença), porque o centro, utilizado para funcionar como pivô entre opostos binários, já não apresenta os privilégios de antes nas relações homem/mulher, pai/filho ou eu/outro.

Entre os vários conceitos de representação do estranho, uso o de “sujeito da diferença” que “se revela plural e tenta escapar da binariedade, hierarquia e complementaridade, proposto pelos conceitos de identidade e ‘não-identidade’. A diferença pós-moderna é sempre plural e provisória” (HUTCHEON, 1991, p. 90). Para o estranho, ou sujeito da diferença, a idéia de consenso se tornou uma ilusão, por isso ele opta por discursos periféricos que assinalam seu “fora do lugar” como o Menino, de *O ponto cego*: “ambíguo é muito mais sedutor do que o resolvido e o explicado. Eu para sempre preferiria o infiltrado, o insinuado, e o destilado: todo esse mundo no qual gente como meu Pai seria estrangeiro e exilado. Eu era o rei” (OPC, p. 92). Para o Menino, o discurso do pai é o “outro” e ele se sente um estrangeiro na marginalidade.

Aceitar as verdades do sistema familiar como consenso não é satisfatório para o sujeito que se volta contra a estandardização da família nuclear. O palco familiar está sendo desconstruído pelas diferentes identidades que se deparam com um discurso do pai ainda enraizado nos papéis tradicionais. Contudo, negando esse discurso social, o Menino enquadra-se em outra perspectiva, a da diferença: “Eu não era nem bom nem mau: eu estava de fora” (*OPC*, p. 30). Em *O quarto fechado*, Camilo e Carolina se posicionam fora dos binarismos e se sentem passageiros pelo palco patriarcal, por não aceitarem as normas impostas: “além do mais, nunca lhes dera amor natural de mãe. Eram hóspedes na vida, alojados ao lado dela, hóspedes também num cotidiano ao qual não se adaptavam” (*OQF* p. 28). Para os gêmeos, ser estranhos ainda representa culpa, no entanto em *A sentinela*, essa complexidade de sentimentos dá lugar para uma interação entre o sujeito da diferença, Henrique, e a sociedade culturalmente diversificada.

Na disputa pelo espaço e pelo poder, o discurso do pai revela-se aterrorizador quando impõe limites aos estranhos. O terrorismo patriarcal faz parte da manutenção das verdades hegemônicas, trata-se de um processo eficiente da eliminação de um parceiro fora do jogo que se jogava com ele. Dessa forma, comportam-se Martim, o opressor de *O quarto fechado*, Nora, a mãe controladora de *A sentinela*, e o Pai, de *O ponto cento*, que repete o lugar de castrador. O estranho é visto por essas personagens como a sujeira da família, por isso a maioria é escondida ou neutralizada, como demonstra o Pai: “Nunca sei direito o que fazer com ele. Tão diferente, tão esquisito” (*OPC*, p. 17). Portanto, os estranhos abrem caminho para a negação de valores tradicionais e se mostram próprios da época antitotalitária, isto é, democratizantemente fragmentada e heterogênea, na qual a razão histórica passa a enxergar novos objetos de estudo.

Em *O ponto cego*, o Menino se mostra como uma voz diferenciada, opondo-se aos valores do pai. Sua identidade é de

desconstrução do mundo racional. Esse menino observa o mundo com uma perspectiva enviesada, a ordem não lhe interessa. Feio e monstruoso fica renegado ao canto da casa. Com *O ponto cego*, Lya Luft apresenta um narrador construído com o olhar de uma criança estranha, quase abandonada pela família. Com essa estratégia narrativa, a autora retoma a discussão sobre o sujeito da diferença, proposta em obras anteriores. O Menino percebe o jogo social em que está inserido, por isso se mostra pronto para negociar com o centro: “é preciso compartimentar: aqui ser feliz, ali desgraçado; com essa pessoa ser eu, com a outra ser inventado; aqui vestir um traje, ali virá-lo do avesso. Compartimentar para perdurar” (OPC, p. 30).

Consciente de sua posição, o Menino se situa e articula sua diferença: “neste grupo de minha família eu sou o mais estranho. Se não fosse por minha Mãe eu nem existiria: seria sombra, bicho, boneco” (OPC, p. 82). Ele opta por sua subjetividade como um palco interior, como uma identidade fora do jogo externo: “como meu Pai na sua prepotência, como minha Avó na sua loucura, aqui sou o senhor. Aqui eu tenho o mando. Aqui ordeno, invento, desarrumo e conformo segundo o meu saber. Eu sou o Anão” (OPC, p. 123-124). Diferente de outras personagens que buscam um lugar para articular seu discurso, o Menino já se encontra nele, no espaço de invenções e de rearticulações sociais, o próprio espaço da escrita.

O discurso da diferença do Menino parte da premissa de repulsão ao modo racionalizante: “Se eu me tornar adulto serei igual a eles, perdendo a minha perspectiva e sendo arrastado para fora do abrigo da minha pequenez: já não poderei tecer e tramar” (OPC, p. 45). A subjetividade se processa nas sombras, diferente de Henrique e Camilo que lutam para sair do canto, o Menino opta pela transgressão, pela ironia, “sempre gostei da sombra: nela sou livre” (OPC, p. 31), e pelo diferente, “não quero ter de viver só no que se delimitou como sendo o real” (OPC, p. 33). Essa personagem não apresen-

ta o interesse na construção de uma identidade, apenas opta pelo discurso da diferença, pela oposição total ao discurso do pai.

A atitude irônica e subversiva do Menino apresenta uma constante ambigüidade que também brinca com os conceitos de masculino e feminino: “quando eu for adulto vou ser bem diferente desse homem. Bem diferente. Eu preferia era ser menina, porque aí, quando fosse adulto, virava mulher e não homem, não essa criatura estranha, peluda, refolegante e suja mesmo quando limpa, como meu pai” (*OPC*, p. 100). Mesmo repudiando o discurso do Pai, o Menino não está preocupado em se buscar, ou formar uma identidade, só pensa em desconstruir aquele universo marcado pela opressão. Como visto, *O ponto cego* contextualiza e sintetiza o lugar do estranho na família como o lugar dos renegados.

Em *O quarto fechado*, os gêmeos, Camilo e Carolina lutam para construir um sujeito da diferença centrado na ambigüidade e na quebra das fronteiras entre o masculino e o feminino. No entanto, o discurso patriarcal os vigia e tenta puni-los. Com a ausência da mãe, os gêmeos crescem numa família fragmentada na qual as crianças se distanciam dos padrões comportamentais. Isso só acontece por causa de uma liberdade camuflada, propiciada pelo conflito entre os pais. Elódia Xavier já apontou essas primeiras relações familiares como básicas para a construção de uma identidade adulta, de fato, só é possível compreender o adulto a partir da análise das condições particulares, que envolveram e determinaram as mediações parentais, durante a infância, bem como das características dos mediadores específicos. Basta lembrar que a socialização é o processo de transformação do ser biológico em um ser social típico, tendo a família um papel fundamental na formação das estruturas básicas da personalidade e da identidade (Cf. XAVIER, 1997, p. 170).

Frutos de uma crise conjugal entre Renata, a mãe ausente, e Martim, o pai opressor, Camilo e Carolina se aliam e formam uma entidade defensiva, criam um refúgio e são fontes de solidarieda-

de, “era isso que havia entre os gêmeos: um pacto sombrio” (*OQF*, p. 24). Eles se protegem das cobranças externas e organizam-se em torno de um conjunto de valores que se distanciam da construção da identidade tradicional. Suas brincadeiras de troca de identidades, masculina e feminina, “os cercava de um halo, isolava-os dos demais. As pessoas ficavam de início curiosas, depois sentiam desconforto: aqueles dois estariam brincando? Riam-se delas, em segredo? Por que pareciam analisar tudo com esse ar superior?” (*OQF*, p. 34-35).

Os esforços de Martim em manter os filhos voltados para seu discurso são em vão. Dessa forma, a ordem social não predomina no projeto de identidade dos estranhos. Sem conseguirem ser controlados pelo esforço do pai, Carolina e Camilo se voltam para a construção interior: “a realidade era o palco interior onde os gêmeos representavam sua verdade” (*OQF* p. 31). Como estranhos, sentem-se livres nos seus corpos, um palco de subjetividade; o mesmo não acontece com o espaço da família, palco de avaliações e cobranças. O pai interpreta a liberdade dos filhos como uma ameaça aos tradicionais valores aos quais estava acostumado, por isso são vistos como o ‘outro’ que precisa se encaixar no discurso central. Por nadarem em águas pessoais, Camilo e Carolina são vistos como viscosos, pesados e densos, seres que enfraquecem o discurso do pai com o peso de suas individualidades. Isso só ocorre porque o discurso legitimador também está enfraquecido pelos discursos da diferença.

Martim sente o peso das propostas dos filhos, contudo não consegue reverter as cenas transgressoras criadas pelos gêmeos, já que “se pode esperar que quanto menos as pessoas controlem e possam controlar as suas vidas, bem como suas fecundas identidades, mais verão as outras como viscosas e mais freneticamente tentarão desprender-se dos estranhos que elas experimentam como uma envolvente, sufocante, absorvente e informe substância” (BAUMAN, 1998, p. 40). Camilo e Carolina voltam-se para a ambigüidade se-

xual, quando usam o corpo como um discurso transgressor das normas tradicionais: “eles treinavam para ser iguais (...) adquiriram, um do outro, a mesma postura, o modo de virar a cabeça, de segurar um livro, de andar”. (*OQF*, p. 34-35).

Esse jogo de troca de identidades tem uma outra versão para Martim. Representa uma viscosidade que o incomoda e o aniquila, já que a tentativa dos filhos de se libertarem dos códigos sociais é o reflexo de sua própria falta de poder. O pacto dos gêmeos vai ficando, cada vez mais, viscoso para o centro que não concorda com a flexibilização dos papéis, nem com a quebra dos conceitos e das práticas de gênero tradicional. Para o pai, a diferença ainda é vista como uma sujeira, um fruto inadequado para o convívio social, principalmente, quando há a possibilidade de ter um filho homossexual, como ocorre com Martim em relação a Camilo: “Ele nunca amara uma mulher. Nenhuma namorada, nenhuma amiga mais íntima. Só Carolina, sempre ela” (*OQF*, p. 47). Todavia, até mesmo essa configuração de gênero parece limitada para os dois que se apaixonam pelo mesmo homem, o namorado de Carolina. Essa paixão extrapola o pacto de ambigüidade entre eles.

Por não encontrar seu espaço, Camilo se perde quando sente que os desejos sexuais estavam aniquilando seu trajeto social, uma vez que seus padrões culturais estavam em choque com seu mundo interior: “pela primeira vez mentíamos um ao outro: cada um de nós queria estar sozinho com ele, o Intruso” (*OQF*, p. 115). Gostar do Intruso está fora dos planos de Camilo. Isso lhe causa uma crise, pois “a existência social exige uma insofismável afinidade de gênero, não é possível existir em um sentido socialmente significativo fora das normas de gênero estabelecidas. A queda, a partir dos limites de gênero estabelecidos, causa um sentido de deslocamento radical que pode assumir uma significação metafísica” (BUTLER, 1988, p. 143). Por não pertencer ao universo do pai, Camilo se sente deslocado com seu amor ambíguo, “Camilo se desintegrava, roído

de uma paixão: é ele que sopra no meu corpo essa emoção, ou é ela, Carolina?” (*OQF*, p. 116). Essa paixão ambígua e incestuosa se apresenta duplamente transgressora para a sociedade patriarcal.

A escolha da identidade passa pela orientação sexual que é marcada pelo caráter cultural. O discurso sexual subversivo a que Camilo se propõe passa a ser visto como um limite. À medida que sua preferência amadurece, ele se distancia do palco familiar. Nesse contexto de ambigüidades sexuais, Carolina sente-se usada pelos dois, Intruso e Camilo, e percebe que não conseguiu construir sua identidade, pois se diluía na luta do irmão:

Para esse aí em cima de mim, eu sou Camilo... que se oferecia ao Outro nela buscando através dela, no prazer que era agonia e dor, algo que o lançasse para além de tudo: da procura, do limite. Deixando-a para sempre sozinha (*OQF*, p. 117).

Camilo se sente mais oprimido pelas idéias do pai, à proporção que se envolve com o namorado de Carolina e percebe a problemática de sua relação pessoal com o contexto familiar. Diante do jogo de identidade, vê-se atraído pelo outro que o completa e confirma sua nova opção, fora do jogo com a irmã: “no fundo do poço encontrei o enlace, a Vida e a Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro”. (*OQF*, p. 118). No entanto, Camilo transfigura seu projeto de identidade, ao trocar os discursos corporais pelo silêncio da morte. Portanto, por falta de mediação, Camilo “sofre uma crônica falta de recursos com os quais pudessem construir uma identidade verdadeiramente sólida e duradoura, ancorá-la e suspender-lhe à deriva” (BAUMAN, 1998, p. 38).

Como visto em *O quarto fechado*, o espaço do lar não oferece possibilidade para o discurso da diferença. No jogo de poder, Camilo representa os silenciados que, por não ter conseguido mediar suas

configurações de gênero, não gera nenhuma ordem no seu interior, desestabilizando sua identidade por falta de articulação com o pai, pois “os grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou idéias ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Assim, os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio das formas permitidas pelas estruturas dominantes” (SHOWALTER, 1994, p. 50).

Sem conseguir essa mediação, Camilo escolhe a fazenda como palco para seu suicídio. Dessa forma, afronta a ordem do pai e rompe com o espaço que rejeita sua orientação sexual. No contexto patriarcal, o suicídio apresenta-se como mais uma leitura crítica dos discursos castradores e constitui-se em mais uma denúncia da família tradicional que está fechada para as experiências sexuais diferenciadas. No entanto, a quebra de gênero não se limita ao suicídio de Camilo. Procurando manter a mesma postura do irmão, Carolina corta seus cabelos, para se aproximar mais dele. Nesse ato de rebeldia, traz a ameaçadora ambigüidade de volta para o palco familiar, “agora, sozinha, ela tosava a derradeira marca que a separava de Camilo, a última identificação” (*OQF*, p. 127). Assim, *O quarto fechado* não encerra a luta do sujeito da diferença, mas sim deixa em aberto essa discussão para os romances seguintes. Camilo e Carolina, cada qual com suas fronteiras interiores buscam uma linguagem para se impor socialmente. Esses atores sociais mesmo quando oprimidos e silenciados revelam uma intensa vontade de se articularem e se comunicarem numa atitude indicadora de uma consciência existencial na qual antes de ser, é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar. Nessa orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser. Pela linguagem poética, onda de novidade, correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre (BACHELARD, 1998, p. 224).

Em *A sentinela*, o estranho, enquanto identidade da diferença, amadurece e se transforma em um discurso social na voz de Henrique. A partir de seu palco interior, Henrique desarticula essas verdades para propor novos conceitos sociais que ultrapassam papéis padronizados, reconfigurando suas concepções de gênero e desconstruindo as verdades patriarcais por meio de uma linguagem corporal que se impõe enquanto linguagem. Esse discurso diferente surge como resistência aos mecanismos regulamentares e como forma de poder para cada novo sujeito, já que “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 1996, p. 10).

Para o sujeito da diferença, construir uma identidade é parir a si mesmo. Isso faz parte de um longo trajeto das personagens de Luft que tentam fugir dos moldes naturais de masculinidade e feminilidade. Henrique, ao usar um discurso sólido da diferença, valoriza os aspectos de sua individualidade: “Mãe, estou avisando, me deixe em paz. Eu não sou Pedro, não gosto de vida no campo, quero tocar minha música e ficar quieto. Também não vou fazer faculdade nem ter nenhuma dessas profissões respeitáveis... sou de tudo diferente do que você sonhava” (*AS*, p. 111). Buscando novos discursos culturais, parte em uma viagem sem rumo, pelo palco social da diversidade, “e viajou. Mochila, pouca roupa, pouco dinheiro... queria conhecer o país” (*AS*, p. 109). Em processo de aprendizagem, Henrique passou muitos dias longe de casa se fortalecendo para sua empreitada pessoal. A viagem marca uma nova fase na construção dessa identidade: “Ele voltou diferente... Diferente como, perguntaria minha irmã, e eu nem saberia dizer, mas era *como se alguma coisa nele tivesse sido decidida*” (*AS*, p. 109).

O processo de construção e consolidação do discurso de Henrique ocorre junto com uma profissão, enquanto os outros estranhos apenas ficam à sombra de famílias fantasmas. “Tocava em

bares de conhecidos à noite, e com isso também ganhava algum dinheiro; estudava música” (AS, p. 110). Depois de todo seu percurso íntimo, Nora, mãe de Henrique, pode ouvir e entender melhor o filho. A música é o fio, o discurso usado por Henrique para se comunicar com o mundo exterior, “é seu jeito de lançar as antenas para o mundo ... essa é sua tela, seu fio, sua cor: meu filho constrói seus rumos” (AS, p. 162). Nora já admite que “Henrique quer ser deixado em paz; quer ser amado como é; tocando homenagem à vida” (AS, p. 162). Henrique apresenta-se como um sujeito social construído a partir de parâmetros não hegemônicos, constituídos no gênero, não apenas na diferença sexual e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais (LAURETIS, 1994, p. 208). Quando Nora reconhece em Henrique algo próprio de sua personalidade, brotado de suas buscas, vê como seu discurso legitimador não encontra respostas no filho: “Fracassara, falhara. Meu único filho estava distanciado de mim, não precisava de mim. Uma zona baldia abria-se ao meu redor” (AS, p. 110).

O sujeito da diferença só consegue seu novo espaço a partir do momento em que o outro reconhece suas particularidades que passam a fazer parte de seus relacionamentos. Aceitando o filho com sua identidade, Nora não só supera os vazios que os separam, como constrói uma relação de respeito e cumplicidade social. Dessa forma, “o outro pode ser reconhecido como um outro com quem compartilhamos conexões – com quem estamos identificados – embora de quem sejamos diferentes (BALBUS, 1988, p. 136).

As personagens de *A sentinela* buscam a realização pessoal, ao construir um cotidiano centrado em experiências prazerosas que lhes proporcionem juntar partes de suas identidades, como faz Henrique ao tocar sax e “quer fazer o mesmo que eu[Nora], que Olga acariciando o seu amado adormecido, Pedro criando os seus cavalos, João tentando apaziguar a culpa” (AS, p. 162). Cada personagem tem seu valor pelo prazer que sente em ser ela própria e não

por estar representando um discurso coletivo que prega uma pseudo-ordem. Henrique consegue se conceber como sujeito da diferença, “com pedaços de entranhas, de pensamento, de coração, parindo a si mesmo como mãe alguma é capaz de fazer” (AS, p. 163).

Essa urdidura textual de Lya Luft revela o quanto os estranhos são submetidos a regras da família. Suas personagens questionam os papéis que historicamente lhe foram impostos. Depois da revisão desses conceitos, a família se fragmenta e proporciona que novas identidades se destaquem no contexto social. Os estranhos usam estratégias que neutralizam a posição do Pai ao subverter o jogo social já determinado. Com isso, o centro percebe o quão viscoso o lar está se tornando e como as velhas relações familiares estão fora de seu controle. Em *O quarto fechado*, o patriarca, Martim, está desesperado sem a família que planejava. Em *A sentinela*, Nora vê o filho se distanciando de seus projetos sociais, quando assume uma sexualidade diferente e a música como profissão. Em *O ponto cego*, abandonado pela mulher, o Pai fica com o peso de um filho doente e a derrota de um sistema no qual o sujeito masculino possuía todos os privilégios. Com essas rupturas, a família cede espaço para novas identidades se construírem partindo da diferença e da transgressão.

As três obras analisadas descrevem o desmoronamento das identidades tradicionais e propõem novos discursos para o estranho da família e, conseqüentemente. Com esse olhar transgressor, a obra de Luft configura a flexibilização das identidades como resultado do fim dos conceitos hegemônicos e da perda de autoridade dos sistemas de conhecimento. Fatos próprios da sociedade pós-moderna que trouxe uma descrença total nas narrativas fundadoras de nossa cultura. Dentro da lógica pós-moderna, as narrativas de Lya Luft apontam três estratégias para a revisão do sistema social: a flexibilização da família patriarcal, a reconfiguração das relações de gênero e a revisão de conceitos de sexualidade como um discurso

social. Esses três procedimentos foram desenvolvidos pela autora nas obras analisadas neste ensaio. Elas apresentam uma crítica ao contexto familiar. Os estranhos Camilo, Carolina, Henrique e o Menino buscam sua integração por meio de uma rede de discursos que consolidam uma posição de sujeito agente e atuante. Elas deixam de ser subalternas ou clandestinas para exercer sua própria identidade quando partem em busca de novas linguagens que supram suas insatisfações e o silêncio a que foram condenadas. O impasse criado entre a identidade de resistência e a legitimadora emerge como uma prática de desconstrução de “verdades” já sedimentadas. Essa crise, vivida entre as margens e o centro da família, produz discursos voltados para o plural que se opõem ao do fixo e ao permanente, por isso conseguem subverter a idéia de consenso.

A casa passa a ser vista como um centro das transformações identitárias, o começo para as transformações das relações culturais. A configuração das cenas parte do dialogo do corpo com o social. Camilo e Henrique, por exemplo, impõem identidades com um discurso corporal que bate de frente com os conceitos de família. Eles usam uma estratégia que apresenta uma leitura cultural do corpo não como um fenômeno estático, mas sim como uma postura intencional e bem definida de desejar ser um sujeito diferente. A posição androgínica dessas personagens entrelaça comportamentos masculino e feminino numa mesma identidade e nega a premissa de que cada indivíduo pertence inteiramente a um sexo.

Com uma perspectiva sexual, o uso da linguagem do corpo é apontada como instrumento de quebra da heterossexualidade. Camilo e Henrique lutam por um discurso ambíguo que foge dos conceitos binários impostos pelo sistema educacional do Pai. A exclusão e a interdição a que foram submetidas essas personagens, passam a ser vistas por outro ângulo e ganham novos significados, pela forma como a oposição acontece. À medida que o corpo se faz

linguagem e passa a ser usado como um discurso particularizado, a construção de gênero vai se opondo ao consenso. Esse discurso diferente surge como resistência aos mecanismos regulamentares e como forma de poder para cada novo sujeito.

Quando o estranho consegue falar e se construir pela linguagem, ele ativa uma imensa gama de significados que estão embutidos no sistema patriarcal. Os atores sociais, Camilo, Carolina, Henrique e o Menino, mesmo fechados em si, abrem-se para o contexto social, quando apontam as falhas da imposição patriarcal. Nessa concepção da linguagem, a fala de cada personagem se liga à outra, de forma a interagir e a apresentar uma conexão com um discurso que a outra evoca. Assim se constrói e se ergue o discurso dos estranhos, que redimensionam os espaços da família na narrativa de Lya Luft.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALBUS, Isaac D. "Mulheres disciplinantes". In BENHABID, Seyla (org.). Feminismo como crítica da modernidade. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Trad. de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BUTLER, Judith. 1988. Variações sobre sexo e gênero. In BENHABID, Seyla (org.) Feminismo como crítica da modernidade. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. Trad. de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

- FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo a lógica cultural do capitalismo tardia. Trad. de Maria Elisa Cevalco. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.
- LAURETIS, Teresa de. “A Tecnologia do Gênero”. In Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LUFT, Lya. O quarto fechado. 7. ed. São Paulo: Siciliano, 1984.
- _____. A sentinela. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____. O ponto cego. São Paulo: Mandarim, 1999.
- PINTO, Cristina Ferreira. O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- SHOWALTER, Elaine. “A crítica feminista no território selvagem”. In HOLLANDA, Heloísa. Buarque. de (org.). Tendência e impasses: o feminismo como crítica cultural. Trad. de Deise Amaral. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- WOOLF, Virgínia. Um teto todo seu. Trad. de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- XAVIER, Elódia. Declínio do patriarcado. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1998.
- _____. “Tornar-se mulher: um árduo aprendizado”. In SCHMIDT, Rita Terezinha (org.). Mulheres e literatura – (trans)formando identidades. Porto Alegre: UFRS, 1997.